

La impaciencia de la razón

Flores, Julia

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Flores, J. (1990). La impaciencia de la razón. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(140), 37-43.
<https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1990.140.52166>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

*LA IMPACIENCIA
DE LA RAZON*

La modernidad, esa gran aventura del hombre por imponerse a su destino, que se vive o se padece, se critica o se defiende, pero en cuyo torbellino estamos inmersos, da lugar hoy, a reflexiones centrales sobre la naturaleza del quehacer del hombre, la revisión de su pasado y el sentido del futuro.

La modernidad, como Jano, tiene dos caras. En ella se confunden y vislumbran la faz iluminada de la utopía aún no cumplida y esperada, y aquella oscurecida por una realidad que lacera y desgaja.

La modernidad encarna las paradojas y contradicciones del hombre, entre los sueños y las creaciones, entre las intenciones y el resultado de sus esfuerzos. Conjuga, así, melancolía y utopía que se resuelven finalmente en ironía: los logros y realizaciones del hombre se vuelven en su contra.

El hombre ya no se reconoce a sí mismo en un mundo que construyó y que ahora le es ajeno, en el que se desvanecen límites, fronteras y se desdibujan perfiles, contornos. Un mundo cuya única certeza es la incertidumbre.

El paradigma moderno nace del arte. De aquí provendrán también sus más fuertes críticas. La modernidad surge con el descubrimiento de la perspectiva, por Brunelleschi, al introducir la geometría euclidiana en el arte.¹

* Profesora de Sociología de la FCPyS-UNAM.

¹ Erwin Panofsky señala que el término "moderno" es utilizado por primera vez por el historiador y artista Giorgio Vasari (1511-1574) para designar la nueva manera de pintar, represen-



Volaverunt.

La modernidad aparece allí en donde la exigencia de exactitud, de medida rigurosa, presente en el mundo del arte, va a ser trasladada al mundo científico, transformándose en paradigma de toda forma de conocimiento.

Ello trajo consigo la desvalorización de lo oral en favor de lo visual, de lo cualitativo en favor de lo cuantitativo, de lo analógico en favor de lo disyuntivo, esto, tanto en los procesos de pensamiento como en las concepciones del mundo.

La exigencia de perspectiva —o de exactitud— vino a trastocar los parámetros de tiempo-espacio. Como señala Mumford en *Técnica y Civilización*, “el espacio de jerarquía de valores fue sustituido por el sistema de magnitudes. . . la dimensión no significa ya importancia divina o humana, sino distancia”.² A la devaluación de lo cualitativo espacial se une la reducción de lo temporal a lo instantáneo, produciéndose la separación sujeto-objeto.

La modernidad, desde sus orígenes, se acompaña por el desencanto y la fragmentación. El develamiento de lo sagrado, al primar la racionalización del conocimiento visual por sobre el auditivo, condujo a la profanación de lo real: todo puede ser visto, nada es sagrado. Dios sólo podía ser oído, más nunca visto. Como diría Weber: “todo puede ser dominado con el cálculo y la previsión”. Se rompe así la conexión profunda silencio-canto-encanto-adoración-misterio.

Esta modernidad de escisiones y desgarramientos se plantea como insuperable para la persona y el mundo. Conduciría a un universo de oposiciones que se traducen en falsas disyuntivas entre individuo o sociedad, individualismo o colectivismo; en la separación de las distintas esferas de la vida, el arte, la ciencia, la cultura de la política y la economía, y en la negación de Dios ante la realidad humana (Marx, Nietzsche, Freud).

El hombre, en su anhelo trágico y profundo por ocupar el vacío dejado por un Dios que ha muerto, o que está oculto e indiferente, intenta trascender su propia condición humana. Los héroes pretenden convertirse en dioses. El deseo de dominar a la muerte se encarna en sus intentos por crear vida.

La vida, categoría central de los románticos “se opone a ser, en el mismo sentido que movimiento se opone a inmovilidad, tiempo a espacio, el deseo secreto a la expresión visible”.³ Esta santificación de la

tada por la obra de Leonardo Da Vinci, caracterizada por su científicidad, frente a la manera *antica* de los clásicos, y la *vecchia* de los bizantinos. Cfr. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 195 y ss.

² Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 190.

³ Foucault, Michel, *El orden de las cosas*, México, Siglo XXI, p. 278.

vida consciente se vio amenazada por la modernidad al sustituir “la historia por un tiempo mecánico, el cuerpo vivo, por un cuerpo disecado, los hombres agrupados por unidades desmanteladas llamadas ‘individuos’, o hablando en términos generales, lo inaccesible, lo complicado, lo orgánicamente integral por lo mecánicamente reproducible”.⁴

Se produjo así una creciente preocupación y fascinación por los autómatas, intrigantes dobles del hombre. La posibilidad extraña y maravillosa de creación de seres artificiales ha sido, desde entonces, apasionadamente defendida o frenéticamente refutada. Considerados como invenciones fascinantes o como creaciones demoniacas, encarnan la concreción de los sueños más caros, pero también de las pesadillas del hombre moderno.

La construcción de autómatas, cuya tradición se enfatizó en el Renacimiento, bien puede erigirse como símbolo de las contradicciones entre las esferas del arte y de la ciencia, de la fragmentación del hombre y de su mundo, símbolo que se expresa en la creación de un Otro radical.

Esta inquietud, esta vivencia, han sido ampliamente recogidas y documentadas por la literatura, en donde oscilan de las alegorías de ingenio y diversión (literatura naturalista del siglo XVIII) a las horripilantes construcciones mecánicas en una fantasía de terror (por ejemplo E.T.A. Hoffman, 1816).

Con la aparición de la novela *Frankenstein o el nuevo Prometeo*, de Mary Shelley (1818), cambia radicalmente la visión que se tenía de los dobles artificiales del hombre. La creación de Víctor Frankenstein se convertirá en paradigmática de la modernidad.

La criatura de Frankenstein —un ser de forma humana, razonable, pero sin sentimientos, sin conciencia— va a representar bien a ese mundo totalmente despiadado, pero técnicamente superior. La construcción de una humanidad privada de sus realidades humanas.

Dos vertientes se entretajan en esta novela: la soberbia, la arrogancia de Frankenstein al crear vida —a semejanza de Dios— y el carácter de la Criatura, alienada y repudiada por su creador. De la oposición de estas vertientes y de estos personajes, surge y se desarrolla una serie de paralogismos y contradicciones.

La Criatura —creación masculina, creación científica— no nace del cuerpo de una mujer, ni de la vida: se crea a partir de la muerte. Frankenstein afirma que “para examinar las causas de la vida debemos valernos antes de la muerte”. De esta forma construye un ser con fragmentos de cadáveres, a partir de una ciencia puramente analítica “la

⁴ Mumford, Lewis, *Historia de las utopías*, Nueva York, 1966, p. 50.

experimentación era importante, pero sólo como una exhibición, como una confirmación de lo que ya había descubierto la razón”.

El inventor prometeico era posible e impresionante, pero su invención estaba destinada al fracaso. Los dos aspectos prometeicos tradicionales de animación y creación de un hombre, quedan así separados. Frankenstein triunfa en el primero, pero fracasa en el segundo. Logra modelar y dar vida a su Criatura, pero es incapaz de hacer de ella un hombre.

Siguiendo la tradición señalada por Tomás de Aquino, la creación resultante habrá de ser estéril y de hecho, destructora de todos los valores.

Es el Otro radical, el Otro subversivo. La Criatura tiene el aspecto de un monstruo. Encarnación de lo grotesco, resulta ser siniestra por ser un remedo de su creador.

Frankenstein se horroriza ante el aspecto del ser creado y lo repudia “Lo compadecía, y a veces sentía deseos de consolarle; pero cuando me miraba, cuando veía moverse y hablar aquella masa inmunda, se me angustiaba el corazón y mis sentimientos se transformaban en odio y horror”. Se confunden así la simpatía comprensiva con el horror culpable ante la presencia del otro. Se igualan lo extraño con lo horripilante y lo perverso, se estigmatiza la diferencia como desviación.

La Criatura es estéril e imperfecta, no obstante sufre. Aunque ajena está viva y despierta a la percepción y a la conciencia de que es imposible su aceptación como sujeto. No es el individualista ni el investigador genial como Frankenstein o Walton, sino el humilde buscador de solidaridad y de comunión humanas, cautivo entre la flama vital que le ha sido otorgada y el desprecio y la persecución provocados por el hecho de ser distinto.

Es una Criatura que en su alienación y decepción terribles, representa el sufrimiento de los hombres modernos que se enfrentan a un Dios oculto e indiferente, a una suprema razón que los ahoga. Expresa también, el reclamo por la justicia en una sociedad irracional y cruel, en la que las esferas de la moral y la ética se han separado.

El mundo moderno, fragmentado, aparece como un páramo helado, como un paraíso perdido, lugar desolado que lleva a los hombres, en su desespero, a cuestionar el destino, la historia, el progreso, la razón, la existencia misma de Dios.

A la manera de Job que imprecaba a la Razón Suprema y le pregunta: “¿Habrá de ser los hombres mortales más justos que tú, podrá ser un hombre más puro que su creador?, ¿Es que no existe un tiempo señalado para el hombre sobre la tierra, no son acaso sus días como los días de un mercenario?”; e inquiere sobre la naturaleza de su creador: “¿Son tus días como los días del hombre, son tus años como los años del hom-

bre? Tus manos me han moldeado y dado forma, entonces, ¿por qué me destruyes?, ¿por qué me has sacado del cálido vientre materno para llevarme hacia la tumba?”.

Y en vano busca las palabras que le permitan nombrar a Dios, dirigirse a él y entablar un diálogo, porque “Dios no es un hombre como yo lo soy. ¿Qué podría contestarle y cómo hacer frente a su juicio? No hay un intermediario entre nosotros que pudiera colocar su mano entre los dos”; y angustiado al ver que las palabras que busca han dejado de existir, y que las que posee sólo expresan la separación irremediable del hombre y de Dios, la ruptura de la unidad del mundo, concluye: “has destruido la esperanza del hombre”.

Palabras dolientes y terribles, expresión de la impotencia y de la impaciencia del hombre frente a su destino, que se tornan finalmente en incredulidad.

Así como el hombre eleva su reclamo al creador divino, la Criatura, el Otro, también impreca al creador humano: “Escúchame Frankenstein, tú me acusas de homicidio y sin embargo destruirías a tu propia criatura con la conciencia tranquila. ¡Oh, bendita, eterna, justicia del hombre. . . Yo era benévolo; mi alma resplandecía de amor y de humanidad: pero ¿no estoy solo? Si tú, mi creador me detestas, ¿qué me cabe esperar de tus semejantes, que no me deben nada?. . . Sin embargo tú, mi creador, detestas y desprecias a tu criatura, a la que tu arte te ligó con lazos que sólo disolverá la desaparición de uno de los dos. Pretendes matarme. ¿Cómo te atreves a jugar de este modo con la vida? Cumple tu deber para conmigo y yo cumpliré el mío respecto a ti y al resto de los hombres”.

Pero aquí la impotencia no se traduce en incredulidad. El Otro se tornará en Otro subversivo. Como una fuerza plebeya desatada, como un nuevo Calibán, descubre que sólo puede volverse un ser social perpetuando las normas más crueles de una sociedad que ha desunido los ideales éticos y morales de la realidad.

Se prefiguran así, a partir del arte, los dilemas de la modernidad en la que la ciencia y la metafísica se disuelven en técnica; en la que la ética y la moral se imponen en el mensaje y el código impersonales de los medios de comunicación masiva; de la modernidad como ese extraño lugar de lo irreconciliable, de la diferencia, de lo siempre otro, regido por la necesidad y la duplicidad, de un laberinto nunca resuelto, siempre inconcluso.

Y desde el arte, y por el arte, se recoge la interrogante de Swift, la vieja interrogante de la humanidad: ¿qué es el hombre?; y se pone a la modernidad frente al espejo, enfrentándola a la imagen de sus logros, de sus actos fallidos.

Este extrañamiento del hombre frente al mundo, frente a sí mismo, se ha trocado en desencanto, ironía, perplejidad; lo ha sumido en la melancolía, en el abandono de las utopías. Pero también en búsqueda, en búsqueda de sí mismo, en indagación y el deseo por vivir en un entorno en el que pueda reconocerse. La experiencia moderna ha abandonado mitos y teorías pero nunca la esperanza de redimirse, el anhelo por nombrar lo innombrable, por construir lo inconstruible —hecho que enfatiza Bloch.⁵ En todo esto las funciones crítica y utópica del arte, en tanto que verdades aún no aprehendidas, desempeñan un papel central.

Nos dice Borges⁶ —citando a Kipling— que éste comprendió al final de su carrera que a un autor puede estarle permitida la invención de una fábula, pero no la íntima comprensión de su moraleja; y recuerda el curioso caso de Swift que se propuso redactar un alegato contra el género humano y dejó un libro para niños. Mary Shelley escribió una historia de horror, sin saberlo anticipó el itinerario del hombre moderno.

⁵ Bloch, Ernst, *The Utopian Function on Art and Literature*, The MIT Press, Massachusetts, 1977.

⁶ Borges, Jorge Luis, *Prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Ed. Torres Agüero, 1977, p. 137.